

José Tirado

Marcel Carné s'introdueix al cinema com a ajudant de càmera de Georges Péri-
nal, primer, i de Jacques
Feyder, després. Aviat es
dedicarà a la crítica i s'in-
teressarà pel cinema poli-
ciac americà i per l'expressionisme
alemany, dues fonts claus per enten-
dre la seva obra (per posar un exem-
ple, Carné considerava *El último*, de
Murnau, "una revelació de l'art cine-
matogràfic".) Després de rodar el do-
cumental *Nogent, El dorado du di-*
manche i de realitzar diversos films pu-
blicitaris, el cèlebre René Clair el re-
clamarà com a ajudant de direcció.

Un cop finalitzat aquest procés d'a-
prenentatge, Carné empenirà la se-
va carrera, reconeguda, en gran me-
sura, per la col·laboració amb el poe-
ta i guionista Jacques Prévert. El tan-
dem va ocupar, durant nou anys, un
lloc privilegiat dins la història del ci-
nema francès i va donar lloc a pel·lí-
cules tan importants com *Quai des*
brumes o *Le jour se lève*, entre d'altres.
Però després d'aquest èxit, aconseguit
abans de la guerra, el director traves-
sa una breu etapa d'inestabilitat que
coincideix amb la delicada situació
que viu el cinema francès.

Amb la invasió alemanya, molts
dels directors de renom (Clair, Duvi-
vier o Renoir) van marxar a Holly-
wood. Durant aquest període d'ocu-
pació, la majoria dels cineastes que
van romandre a França, entre ells Car-
né, van refugiar-se, segons Sadoul, en
una "brillant fantasia": un cinema de
caràcter evasiu i fantàstic que, mal-
grat mantenir elements tenebrosos i
pessimistes, s'apropava molt a la mà-
gia de Méliès (és el cas de pel·lícules
com *La nuit fantastique* de l'Herbier,
L'éternel retour de Cocteau o *Les vi-*
siteurs du soir, de Carné).

Amb aquest canvi de registre, l'au-
tor ha de fer front a cert rebuig per
part del seu públic, el qual només tor-
naria a aclamar-lo amb l'estrena de la
brillant *Les enfants du paradis*. Així,
doncs, en acabar la guerra, els films
de Carné ja no tornarien a gaudir del
reconeixement que havien tingut fins
aleshores; pel·lícules com *La Marie du*
port o *Juliette ou la clé des songes* seran
grans fracassos de crítica i públic (cal

*Le jour se lève*

recordar també que ens trobem a la
meitat dels quaranta i inicis dels cin-
quanta, quan la resta d'Europa com-
ença a dirigir la seva mirada cap a
un nou cinema de postguerra preo-
cupat per la crònica social com és el
neorealisme italià).

Aquests entrebancs faran que Car-
né i Prévert abandonin el seu pròxim
projecte (*La fleur de l'âge*) i decidei-
xin no tornar a treballar junts. A par-
tir d'aquell moment, augmenten els
dubtes sobre l'autèntica competència
com a director de Marcel Carné i s'es-
tén l'opinió que part del triomf an-
terior pot deure's al treball del seu guio-
nista i dialogista. Probablement la so-
lució més taxativa i encertada a aquest
dilema l'hagi donat Raymond Bus-
sieres en afirmar que "Carné limita-
ba, en su justa medida, el delirio de
Jacques Prévert. Su obra es el resul-
tado de su eterno conflicto. Carné es
tan frío como Jacques es delirante.

Cada uno aportaba al otro lo que le
faltaba".

Tot i així no podem obviar que, des
d'aquella separació, els encerts de
Carné es poden comptar amb els dits
d'una mà (*Juliette ou la clé des songes* o
Thérèse Raquin). Lamentablement,
els desastres com *Les tricheurs* resso-
naven amb més força i, probablement,
amb tota la raó. Però aquesta desen-
certada segona part de l'obra de Car-
né no pot ser l'excusa per relegar a l'o-
blit el conjunt de la seva filmografia.
Tal i com ha passat amb altres cine-
astes, la crítica tendeix a rebutjar una
figura determinada quan comet cer-
tes equivocacions.

Evidentment no pretenc que ens
hem de deixar ensarronar per un pa-
rell d'exercicis interessants si la resta
de pel·lícules d'un director determi-
nat són un autèntic engany, com per
exemple ha succeït amb Gus Van
Sant. Però tampoc té sentit condem-

No tinc gaire clar que el terme desmesurado sigui el més apropiat per definir el cinema de Carné, sinó que més aviat es tracta d'un estil elaborat però simple, marcat, principalment, per un bell sentit de la realitat, allò que tradicionalment s'ha anomenat realisme poètic



Les portes de la nuit



Quai des brumes

nar el conjunt d'una obra per certes errades si hi ha, entre els seus films, mostres d'autèntica qualitat. Això ha succeït, per exemple, amb directors com Pasolini (de qui se sol rebutjar les seves darreres pel·lícules i, especialment, *Saló o los 120 días de Sodom*) o, més recentment, Lars von Trier (que, tot i tenir una trajectòria molt més curta, s'ha començat a posar en dubte les seves últimes obres, com *Los idiotas* o *Dancer in the dark*) i Wim Wenders (des de *Tan lejos, tan cerca* passant per *Million Dollar Hotel* fins el recent capítol de *Ten minutes older*).

Reconec i critico l'escassa qualitat de *Los idiotas*, *Dancer in the dark* o qualsevol dels últims entreteniments de Wenders, però no per aquest motiu oblidó films com *Europa* o *Alicia en las ciudades* (el cas de Pasolini és, des del meu punt de vista, especial, ja que admiro, des de *Comizzi di amore* fins *Saló o los 120 días de Sodom*, i, de fet, continuo sense entendre el rebuig exercit contra aquest darrer film; menys encara avui en dia, quan, per exemple, venerem, i amb raó, l'obra de Houellebecq, a qui considerem, fins i tot, l'artista més important de la fi de segle, la més important *star literària* des de Sartre, i obviem que la teoria sadiana i, per extensió, la de Pasolini, no fa altra cosa que avançar-se

i portar a l'extrem les tesis d'*Ampliación del campo de batalla* o *Las partículas elementales*).

No voldria donar la sensació d'estar fugint del tema, perquè la postura que defenso, pel que fa al cinema de Carné, connecta directament amb els casos esmentats anteriorment. Malgrat que l'obra del director francès compti amb errades considerables també acull obres de gran rellevància per la història del cinema com *Quai des brumes*, *Le jour se lève* o *Les enfants du paradis*. Aquestes són realment les pel·lícules que hem de tenir en compte, aquestes són les obres que hem de reivindicar. No obstant, tampoc es tracta de ser alarmista, ja que la situació de Carné no ha arribat a ser la d'un director totalment oblidat, sinó més aviat la d'un director eclipsat per la qualitat d'altres figures coetànies com Renoir o Vigo. Probablement gran part de la crítica el consideri un bon cineasta, si més no dins d'un context concret de la història del cinema francès, i trobi interessant l'actitud amb què concep al cinema. Des del meu punt de vista, aquest darrer punt és el principal motiu per defensar i reclamar la seva figura.

En referència a això, en una entrevista realitzada l'any 1965 sobre el panorama cinematogràfic del mo-

ment, Carné confessava admirar els films de *James Bond* per l'entusiasme amb què estaven fets, posant-los, fins i tot, al nivell de De Sica o Fellini. Deixant de banda l'encert o descert de la comparació, l'aspecte realment interessant és que, després de molt temps fent cinema o, probablement per aquest motiu, Carné continua defensant l'entusiasme i la passió a l'hora de rodar qualsevol història. És evident que, des de la daurada dècada dels trenta, o, fins i tot, des d'aquella revolucionària dècada dels seixanta, en la qual s'emmarca l'entrevista en qüestió, ha plogut molt i el cinema ha anat variant sense gaire fortuna; per descomptat, també han canviat les pel·lícules de *James Bond* (de fet, si Carné hagués vist alguns dels darrers capítols probablement modificaria la seva opinió).

Carné continuava la seva exposició afegint que "la pasión ha muerto y por ello el cine se ha convertido en oficio, en una ocupación bien restituida. Como consecuencia, los films son menos apasionados y menos apasionantes". No es tracta, però, de prendre les seves paraules com a estendard per criticar el cinema actual, tot i que ganes no en falten i he de mossegarme la llengua per no desviar-me massa del tema, sinó que allò realment in-

I aquesta és, al meu entendre, l'autèntica manera d'interpretar i definir el realisme francès, com un cinema del fracàs vital i dels baixos fons, un cinema negre o cinema trouble, si preferim utilitzar la terminologia francesa



Les enfants du paradis



Les visiteurs du Soir

teressant és descobrir en les seves paraules una actitud lloable a l'hora d'entendre i de fer cinema. Davant l'actual sistema de motlles, únicament preocupat per la perfecció tècnica, resulta gairebé imprescindible requerir la posició de certs cineastes que, com Marcel Carné, aposten per un cinema menys perfeccionista, menys preciosista, o menys impressionant a nivell tècnic, però que, amb la seva imperfecció, amb la seva manca de control, o amb la seva inconnexió, aconsegueix arribar a l'espectador, aconsegueix erigir-se, més que com una obra mestra, com una obra entranyable i emocionant. Això connecta, doncs, amb l'última sentència de Carné: "el cine tiene más madurez, más serenidad, se ha vuelto más razonable, olvidando que lo que más necesita el arte es ser desmesurado".

No tinc gaire clar que el terme *desmesurado* sigui el més apropiat per definir el cinema de Carné, sinó que més aviat es tracta d'un estil elaborat però simple, marcat, principalment, per un bell sentit de la realitat, allò que tradicionalment s'ha anomenat *realisme poètic*. Probablement tampoc sigui fàcil desxifrar aquesta etiqueta, però, pot trobar-se una solució, en el cas del seu cinema, afirmant que es tracta d'una continuació de la tradició cinema-

togràfica que impera a França durant els anys trenta i quaranta (que neix, alhora, del corrent literari naturalista proposat per Zola) combinada amb la influència de l'expressionisme (Murnau i el primer Lang), d'altres directors alemanys emigrats a Hollywood (Stroheim i Sternberg), del cinema de gàngsters americans i del *film noir* nacional. Així, el sentit de realisme o naturalisme de Carné (entès com la culminació d'una evolució iniciada per René Clair, i continuada per Duvivier, Feyder i Renoir) es basa en la reproducció d'ambients i atmosferes corruptes, obscures i sinistres d'on poder extreure la bellesa de les coses.

És aquí on rau l'interès de la seva obra; a diferència del cinema americà, Carné no oculta ni revesteix una realitat fosca, sinó que la pantalla esdevé una continuació autèntica i veraç d'aquesta vida turbulenta. D'aquesta duresa i fatalitat dels baixos fons, d'ambients foscos i personatges fracassats, d'aquest conjunt de criminals arrossegats per les passions més negatives de l'ànima humana neix la bellesa i el lirisme del seu cinema. Un esperit nihilista proper al sentiment d'agonia, inquietud i incertesa que governa a França durant la guerra i la postguerra; una tenebrosa manera d'aprehendre la realitat que Carné

aconsegueix a còpia d'atmosferes i personatges extrets del carrer. Aquests són, probablement, els dos elements més importants en l'obra del cineasta francès.

L'ATMOSFERA I ELS PERSONATGES

Com ja he anunciat, l'atmosfera que Carné crea s'erigeix, davant de nosaltres, com una continuació de la vida: la boira, l'opacitat i l'espessor dels suburbis reproduïts a Jenny, *Quai des brumes*, *Le jour se lève* o *Les portes de la nuit* pretenen captar i transcriure la realitat, no en un sentit documental, sinó en un sentit viu, rítmic i líric que parteix del pretext que la bellesa està en la part més banal i obscura de la realitat.

Tal i com va apuntar Sadoul, "el universo de Carné-Prévert, como el de Griffith o el de Eisenstein, es el teatro donde se enfrentan el bien y el mal". I dins d'aquest teatre turbulent trobem un conjunt de figures repulsiues, una sèrie de personatges que Carné oposa (bons contra dolents) per acabar atorgant, gairebé sempre, la victòria als segons sobre els primers. Per al director francès, "la lucha entre el bien y el mal es desigual.

La desgracia alcanza la victoria casi siempre”.

En relació amb això em ve al cap una ingènua, potser, però estimable classificació sobre els personatges cinematogràfics que vaig llegir fa cert temps. Segons aquesta, els protagonistes podien agrupar-se en dues classes: aquells que recordem com dins d'un somni, als quals ens agradaria conèixer, anar-hi a prendre una copa i, potser, fins i tot, assemblar-nos-hi i, per altra banda, aquells que desprenen la sensació d'haver-los conegut, però amb els quals mai voldríem sentir-nos identificats, canviar-nos per ells.

L'interessant i imprevisible d'aquesta diferenciació anava més enllà de les possibilitats de simpatia/rebuig en afirmar que els personatges realment interessants eren

aquests últims, ja que eren personatges vius, reals, propers a la quotidianitat que ens envolta; no volem ser com ells, perquè la personalitat humana és tan forta que mai desitgem veritablement ser una altra persona, ni tan sols en l'última i immensa generositat del més gran moment d'amor. Per tant, aquest tipus de personatges als quals creiem haver conegut en algun moment de la nostra vida, aquest tipus de protagonistes vius i no somiats que apareixen en tota la seva senzillesa, amb tota la seva intensitat i naturalitat són característics del cinema de Marcel Carné. Pensem, per un moment, en el botiguer sinistre o en l'home sense passat ni futur de *Quai des brumes*, en el criminal d'*Hotel du nord*, en la jove de l'hivernacle o en l'obrer sotmès a un treball que li destrossa els pulmons

de *Le jour se lève*. Són, al cap i a la fi, personatges que sorgeixen de la vida mateixa, de la més crua realitat, però que, precisament per aquest motiu, acaben esdevenint extraordinaris, plens de fantasia i suggestió. Estan traçats amb passió i tenen, sense cap mena de dubtes, un referent clar: el romanticisme.

Aquesta sèrie de protagonistes mediocres, antiherois més que superhombres; fracassats i covards que pretenen fugir de la societat, però que acaben sotmetent-se a les seves regles, tenen, com a única sortida, el suïcidi (és el cas de Michel Kraus a *Quai des brumes*) o el crim (Georges a *Les portes de la nuit*). Així, se'ns presenten com un model de personatge proper al del cinema negre. I aquesta és, al meu entendre, l'autèntica manera d'interpretar i definir el *realisme francès*, com un cinema del fracàs vital i dels baixos fons, un cinema negre o *cinéma trouble*, si preferim utilitzar la terminologia francesa.

Fins i tot quan l'amor semblava possibilitar la redempció, quan semblava que podia portar els personatges cap a la felicitat, el mal acaba triomfant sobre el bé. També l'amor, als films de Carné, és impossible. No intervé mai com un element alliberador, sinó com una força que castiga i atormenta els protagonistes (*Jenny* o *Hotel du Nord*). Probablement, l'únic cas contrari sigui *Les visiteurs du Soir*, una llegenda medieval en forma de gesta que, malgrat estar travessada pels sentiments de venjança i amenaça, pel crim i l'assassinat, acaba tenint un final esperançador; per primer cop en la filmografia de Marcel Carné, el mal fracassa sobre el bé, sobre l'amor. I és que *Les visiteurs du Soir* és totalment diferent a la resta dels seus films. Aquesta vegada no hi ha fosc, ni suburbis portuaris o parisencs, sinó que es tracta d'una història que transcorre a la província francesa i es defineix pel seu caràcter assolellat, càlid, lluminós, ple de claror i esperança. Probablement, i tot i les seves errades, aquesta sigui la pel·lícula més fantàstica, emocionant, màgica i audaç de Marcel Carné. *Les visiteurs du Soir* és realment un film apassionat i apassionant. ■



Les enfants du paradis